

VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

12 : 2 | 2016

Special Beatles studies

Une approche mosaïque d'Abbey Road

A Mosaic Approach to Abbey Road

Thomas MacFarlane

Traducteur : Dario Rudy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/4838>

DOI : 10.4000/volume.4838

ISSN : 1950-568X

Édition imprimée

Date de publication : 22 mars 2016

Pagination : 145-160

ISBN : 978-2-913169-40-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Thomas MacFarlane, « Une approche mosaïque d'Abbey Road », *Volume !* [En ligne], 12 : 2 | 2016, mis en ligne le 22 mars 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4838> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4838>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Une approche mosaïque d'*Abbey Road*

par

Thomas MacFarlane

New York University

Traduit de l'américain par Dario Rudy

Résumé : En septembre 1969, les Beatles publient leur dernier album, *Abbey Road*, qui vient parfaire leur approche unique et innovante de l'enregistrement multipiste. Après une présentation générale du disque visant à souligner la cohérence structurale de son *medley*, cet article propose une approche mosaïque de « Because » qui permet de saisir l'œuvre enregistrée selon ses propres modalités. En s'inspirant des recherches de Marshall McLuhan sur les effets culturels des médias électroniques, l'auteur s'intéresse plus particulièrement à la façon dont « Because » crée un récit vivant au sein d'un espace acoustique. Les implications de ce récit sont examinées à la lumière du rapport étroit des Beatles à la technologie électrique et de la façon dont cette relation a modelé les environnements médiatiques du XXI^e siècle.

Mots-clés : *Beatles – Abbey Road – medley – analyse – grande forme*

Abstract: In September 1969, The Beatles released their final recorded work, *Abbey Road*, an album that perfects their unique and innovative approach to multi-track recording. Following an overview of the album that stresses the structural coherence of the *Abbey Road* Medley, the following discussion will consider the *Abbey Road* track “Because” using a mosaic approach designed to meet the recorded work on its own terms. Guided by Marshall McLuhan’s probes into the cultural effects of electronic media, this discussion will pay particular attention to the ways in which “Because” creates a living narrative in acoustical space. The implications of that narrative will then be examined in light of the Beatles’ engagement with electric technologies and the ways in which that engagement portends the media environments of the twenty-first century.

Keywords: *Beatles – Abbey Road – medley – analysis – extended form*

Chant du cygne et grandes formes

Les deux années précédant la parution d'*Abbey Road* n'avaient pas été faciles pour les Beatles. Les rancœurs personnelles qui avaient émaillé l'enregistrement de l'Album Blanc (1968) n'avaient cessé de s'intensifier pendant l'enregistrement de *Get Back*, au début 1969¹. Dans les mois qui suivirent, les Beatles se lancèrent dans une série de séances plus ou moins relâchées tout en réfléchissant prudemment à la prochaine étape. Finalement, Paul McCartney contacta le producteur George Martin pour évoquer la possibilité de travailler une dernière fois avec lui sur un nouvel album. Martin décrit lui-même l'enchaînement d'événements en ces termes :

« Je pense que nous étions tous conscients qu'*Abbey Road* serait leur chant du cygne... Nous avions été très malheureux pendant *Let It Be*... J'ai donc été plutôt surpris que Paul m'appelle pour me demander de produire un autre disque pour eux. Il m'a dit : "Est-ce que tu vas le produire pour de bon?" Je lui ai répondu : "Si on me laisse le produire pour de bon, alors je le produirai pour de bon. Mais si je dois revenir pour accepter tout un tas de consignes qui ne me plaisent pas, alors je ne le ferai pas." Paul m'a répondu qu'ils voulaient que je le produise comme autrefois et une fois que nous sommes retournés en studio, tout s'est bien passé. » (Buskin, 1999 : 64)

Comparées aux séances de *Get Back*², les séances d'enregistrement de ce qui allait devenir *Abbey Road* furent relativement agréables. Par amour de la musique, chacun pensait son égo comme inclus dans un ensemble et, pour la première fois depuis les jours glorieux de 1966-1967, les Beatles jouaient tous les quatre sur la plupart des morceaux. Après une série de titres variés et impressionnants

comme « Come Together », « Something » et « Oh! Darling », *Abbey Road* se conclut par une série de fragments qui constitue la majeure partie de la face B de l'album. Bien qu'ils soient annoncés comme des morceaux distincts sur la pochette, il est aisé de détecter des éléments musicaux qui suggèrent une unité organique. C'est à cette sensation d'unité que cette séquence doit le surnom officieux de « medley d'*Abbey Road* ».

La composition sur bande magnétique

L'avènement de l'enregistrement a permis à l'auditeur d'accéder aux cheminements intimes du processus compositionnel. Les prises et les mixages alternatifs d'œuvres enregistrées permettent à chacun de suivre l'évolution de la musique au fil des séances d'enregistrement. Ces prises et ces mixages sont comparables aux brouillons préliminaires dont se servent les compositeurs classiques et ils constituent, à différents égards, la véritable partition de l'œuvre enregistrée. Dans *The Beatles as Composers : The Genesis of Abbey Road, Side Two*, Walter Everett souligne que la méthode employée par les Beatles à la fin de leur carrière (trois à quatre instruments et une voix témoin comme base de travail) rappelle « la façon dont Mozart écrivait ses ébauches de *particella* pour opéra ou concerto : les voix solos et les lignes de basse étaient couchées sur papier, après quoi les parties intérieures étaient composées et assignées à un instrument » (1995 : 174). Les œuvres enregistrées peuvent ainsi fonctionner à la fois comme des œuvres d'art et comme des documents témoins du processus créatif.

Dès lors, comment l'analyse d'une telle œuvre doit-elle être structurée? Par le passé, on a eu tendance à employer des méthodes conventionnelles d'analyse musicale. Mais de telles approches passent inévitablement à côté des propriétés esthétiques de l'œuvre enregistrée. Dans *The Beatles' Abbey Road Medley : Extended Forms in Popular Music* (2007), j'ai pour ma part tenté de proposer une solution à ce problème en adoptant une « méthodologie éclectique » telle que formulée par Lawrence Ferrara dans son livre de 1991, *Philosophy and the Analysis of Music*. Dans cette approche à plusieurs niveaux, basée sur l'exploration d'éléments de son, de forme et de référence, j'ai également choisi d'inclure des données pertinentes sur les techniques d'enregistrement. Il en est ressorti que le *medley* d'Abbey Road n'avait rien d'un *medley* : il s'agit en réalité d'une grande forme en trois mouvements (figure 1).

Ce modèle est basé sur la présence de modulations utilisées à des fins structurantes, ainsi que sur les bribes de textes qui relient les morceaux entre eux. L'utilisation des termes *prélude* et *postlude* à propos de « Because » et « Her Majesty » vise à souligner le rôle de ces deux chansons, qui encadrent les mouvements à proprement parler. Le terme de « mouvement » sert enfin à désigner les trois grandes sections qui composent le *medley* d'Abbey Road, mais il ne suppose pas de lien étroit avec les traditions de la pratique musicale occidentale.

Mon adaptation de la méthode de Ferrara s'est avérée fructueuse dans le sens où elle m'a permis de mettre en lumière les éléments d'unité organique présents dans le *medley* d'Abbey Road tout en confirmant que cette unité s'inscrivait dans une stratégie de composition rendue possible par l'enregistrement multipiste. Toutefois, il faut noter que cette étude s'est d'abord fondée sur une transcription

<i>Prélude</i>	« Because »
<i>Mouvement I</i>	« You Never Give Me Your Money »
	« Out of College » – « That Magic Feeling »
	« One Sweet Dream »
<i>Mouvement II</i>	« Sun King » – « Mean Mr. Mustard »
	« Polythene Pam » – « She Came in Through the Bathroom Window »
<i>Mouvement III</i>	« Golden Slumbers » – « Carry That Weight »
	« The End »
<i>Postlude</i>	« Her Majesty »

Figure 1 : Modèle pour une analyse structurelle du medley d'Abbey Road.

intégrale du *medley* d'*Abbey Road*. Si de telles transcriptions représentent un point de passage obligé pour l'analyse musicale conventionnelle, l'importance qu'elles accordent une importance au support écrit a fini par entraîner une approche qui s'avère peu pertinente pour l'étude du son enregistré.

Les outils d'hier pour les problèmes d'aujourd'hui

Les méthodes de l'analyse musicale sont traditionnellement fondées sur l'étude de la partition. Comme le montre Ferrara, la force de telles méthodes tient au fait que des éléments musicaux comme « [...] les enchaînements, les rétrogradations, la structure et le développement thématique peuvent être visualisés [...] ». Ainsi on peut évaluer la validité d'une analyse formelle à l'aune de sa correspondance avec la partition » (1979 : xiv). Pourtant, au même titre que l'écrit et l'imprimerie finissent par s'abstraire du langage humain, la partition imprimée s'abstrait du son musical. De fait, l'analyse traditionnelle d'une musique sous une forme imprimée n'est pas l'analyse d'un son musical, mais l'analyse d'une représentation symbolique abstraite de ce son. En ce sens, les limites de l'analyse musicale conventionnelle appliquée aux œuvres enregistrées trouvent leur origine dans l'écriture alphabétique et dans l'imprimerie, qui mettent chacune l'accent sur le visuel.

Comme le livre imprimé, la partition musicale engendre ce que le philosophe Marshall McLuhan appelle « [...] un enfermement visuel d'espaces

et de sens extra-visuels [...] une abstraction par le visuel de l'interaction des sens ordinaires » (1962 : 43). Ce faisant, elle s'adresse exclusivement à la vue, ce qui contraint les sons à se conformer à la logique de l'espace visuel. McLuhan décrit cet espace comme « l'unique espace qui soit purement mental : il n'est pas ancré dans l'expérience, car il est formé de figures abstraites qui se détachent sur un fond et parce qu'il n'est que l'effet collatéral d'une technologie » (1988 : 40). Dans une biographie de McLuhan publiée en 2003, W. Terence Gordon insiste sur l'importance de la distinction entre figure et fond :

« La distinction entre figure et fond est d'une grande importance pour prouver le caractère dynamique de la perception. Les figures tendent à être complètes, cohérentes et situées devant le fond, qui est vu avec moins de précision, sur lequel on s'attarde moins facilement et que l'on se représente le plus souvent comme flottant derrière la figure. Lorsque la figure et le fond partagent un contour (comme c'est souvent le cas), le contour est souvent perçu comme faisant partir de la figure. » (2003 : 15)

Au sein de l'espace visuel, le son vibrant est redéfini comme une figure statique, isolée de son environnement (son « fond »). En d'autres termes, les méthodes d'analyse conventionnelles s'attardent exclusivement sur la figure et, ce faisant, elles considèrent l'œuvre enregistrée comme une figure sans fond. De telles méthodes se révèlent intrinsèquement incapables d'explorer l'interaction dynamique entre la figure (le son) et le fond (l'espace).

Les enregistrements multipistes n'enferment pas le son musical dans une représentation visuelle ; au contraire, ils facilitent sa perception et sa manipu-

lation sans recours à des symboles intermédiaires. Par leur insistance sur l'espace sonore, ils possèdent également des qualités uniques en ce qui touche à la perception du temps. Par l'empilement de pistes parallèles synchronisées, le temps n'est plus simplement un phénomène linéaire, il devient également résolument spatial. On pourrait arguer que les partitions imprimées permettent aussi une perception du temps simultané par les multiples parties disposées verticalement. Cependant, comme évoqué plus haut, le médium imprimé étant purement visuel, il oblige à faire abstraction de la simultanéité. L'espace sonore s'y résume à un espace tonal. Par contraste, l'enregistrement multipiste, bien que partiellement visuel dans ses moyens de représentation, permet également une exploration tactile des sons musicaux simultanés. Il encourage par là l'interaction entre les différents sens, à l'inverse des partitions basées sur l'imprimerie qui réduisent le son à un phénomène purement visuel.

Selon McLuhan, les technologies électriques comme l'enregistrement multipiste ont amorcé un tournant culturel dans la résonance de l'espace acoustique. Dans *Laws of Media : The New Science* (1988 : 33), McLuhan et son fils et collaborateur Eric décrivaient ainsi les implications perceptives de l'espace acoustique et visuel :

« L'espace acoustique... est sphérique, discontinu, non homogène, résonant, et dynamique. L'espace visuel est structuré comme une figure statique et abstraite privée de fond ; l'espace acoustique est un flux dans lequel la figure et le fond se frottent et se transforment mutuellement. »

En tant que forme d'art relativement nouvelle, l'enregistrement multipiste facilite l'exploration de l'espace sonore, que William Moylan (2007 : 54) nomme « environnement perçu de performance » :

« L'environnement perçu de performance (ou l'environnement de la scène sonore) est l'environnement englobant dans lequel on se représente que la performance (l'enregistrement) a lieu. Cet environnement lie les espaces individuels en une seule zone de performance. »

L'enregistrement multipiste rend ainsi possible une implication de la figure (le son) *et* du fond (l'espace) ainsi que l'interaction qui a lieu entre les deux.

Une approche mosaïque de l'œuvre enregistrée

L'enregistrement multipiste court-circuite la clôture visuelle propre à l'écriture alphabétique et à l'imprimerie. Il permet une implication de la figure (le son) et du fond (l'espace) ainsi que leur interaction dynamique. Si une telle interaction déborde le champ des méthodes conventionnelles de l'analyse musicale, nous devons nous demander encore une fois comment approcher le médium de l'enregistrement de façon adéquate et efficace. Dans son livre *Experiments in Hearing*, le biophysicien Georg von Békésy décrit une possibilité :

« Il est possible de distinguer deux formes d'approche à un problème. La première, que l'on peut appeler l'approche théorique, consiste à formuler le problème en relation à ce qui est déjà connu, d'opérer des additions ou des extensions à partir de principes acceptés, et ensuite de tester ces hypothèses de façon expérimentale. La seconde, que l'on pourrait appeler l'approche

mosaïque, conçoit chaque problème en soi, sans trop se référer au champ dont il est issu, et cherche ensuite à découvrir les relations et les principes qui valent au sein de la zone circonscrite. » (1960 : 4)

Dans *La Galaxie Gutenberg*, Marshall McLuhan approuve l'affirmation de von Bekesy selon laquelle « l'approche mosaïque n'est pas seulement "beaucoup plus facile" dans l'étude de la simultanéité qui caractérise le champ auditif; c'est la seule approche valable » (1962 : 42). Faisant siennes ces recommandations, l'analyse qui suit sera donc structurée comme une mosaïque, conçue pour saisir l'œuvre enregistrée selon ses propres modalités. Ce faisant, elle tentera de prendre en compte l'interaction mentionnée plus haut entre figure et fond :

- 1) organisation de l'enregistrement multipiste (la figure);
- 2) phénoménologie de l'enregistrement multipiste (le fond par la figure);
- 3) interprétation de l'enregistrement multipiste (interaction figure/fond).

Je me suis pour la première fois intéressé à cette approche dans mon livre *The Beatles and McLuhan : Understanding the Electric Age* (2012). Mon analyse du *medley* d'*Abbey Road* ayant précédé ce travail, je limiterai ici l'approche mosaïque à la chanson « Because ».

Organisation de l'enregistrement multipiste (la figure)

À ce premier niveau de l'approche mosaïque de l'œuvre enregistrée, les comptes rendus verbaux du processus d'enregistrement peuvent accroître notre

connaissance de l'organisation du son (la figure). Ces comptes rendus nous apprennent ainsi que sur la version de base de « Because », George Martin joue du clavecin électrique Baldwin, John Lennon de la guitare électrique et Paul McCartney de la basse. Tous ces instruments ont été enregistrés le 1^{er} août 1969, George Martin décrivant l'arrangement et l'enregistrement en ces termes :

« Entre nous, nous avons créé un accompagnement avec John qui jouait un *riff* à la guitare, moi qui doublais toutes ses notes au clavecin électrique, et Paul qui jouait la basse. Les notes du clavecin et de la guitare devaient toutes être jouées ensemble. Comme je ne suis pas le meilleur musicien du monde en terme de *timing*, je faisais plus d'erreurs que John, du coup nous avons demandé à Ringo de battre la mesure pour nous sur son charleston – nous l'entendions dans nos casques. » (Buskin, 1999 : 64-65)

John Lennon, Paul McCartney et George Harrison complétèrent ensuite ces pistes de base en y ajoutant un chœur dense à trois voix qui n'était pas sans rappeler des titres plus anciens comme « This Boy » (1963) ou « Yes It Is » (1965). Martin guida le groupe à travers les complexités de l'harmonie vocale tout en suggérant quelques modifications dans les parties originales. Le lundi suivant (4 août 1969), les chanteurs recouchèrent leurs parties à deux reprises de manière à créer l'équivalent électronique d'un chœur à neuf voix³. Dans le livre *Here, There, and Everywhere : My Life Recording the Music of the Beatles*, l'ingénieur du son Geoff Emerick décrit l'attention portée à l'enregistrement des voix :

« John, Paul et George avaient chacun leur propre micro, mais ils étaient tous enregistrés sur la même piste, donc j'étais concentré sur l'équilibre. Pour garder la pureté

du son, j'avais décidé de ne toucher au signal d'aucune manière – pas de processeur ou de limiteur. Cela signifiait que je devais manuellement contrôler les potentiomètres pour adoucir les crêtes et les creux – en montant et en descendant les potentiomètres pendant l'enregistrement – en suivant avec attention la dynamique de chaque mot, de chaque syllabe. Heureusement, j'avais eu tout le loisir de réviser ces mouvements durant les longues heures de répétitions vocales. » (2006 : 293)

À l'instar de plusieurs morceaux d'*Abbey Road*, « Because » est remarquable pour son utilisation du synthétiseur Moog. Pendant les dernières séances d'*overdub* du morceau, le 5 août 1969, George Harrison enregistra le Moog sur les deux pistes restantes pour doubler l'ostinato de clavier et de guitare de la section B (« Love is all, love is new »), ainsi que pour créer une forme d'onde distincte lors de la répétition de la ligne mélodique principale que l'on entend dans la coda de la chan-

son (Lewisohn, 1988 : 185). L'utilisation du Moog dans ce morceau est remarquable par sa saveur et sa retenue. Plutôt que d'exploiter la nouveauté des effets exotiques de l'instrument, les Beatles et leurs collaborateurs ont préféré l'utiliser comme un membre à part entière de l'ensemble.

« Because » fut mixé le 12 août 1969 pour être inclus dans l'album *Abbey Road*. Le producteur George Martin supervisa le mixage en collaboration avec les ingénieurs du son Geoff Emerick, Phil McDonald et John Kurlander. La séance eut lieu dans la régie du Studio Deux d'Abbey Road (*Ibid.* : 187). En se basant sur les informations fournies par Mark Lewisohn dans *The Beatles Recording Session* (1988), il est possible de reconstituer la composition de la bande master 8 pistes utilisée pour cette séance de mixage (figure 2).

Piste 1	Basse (McCartney)
Piste 2	Clavecin électrique Baldwin (Martin)
Piste 3	Guitare électrique (Lennon)
Piste 4	Voix (Lennon) ; Voix (McCartney) ; Voix (Harrison)
Piste 5	Voix (Lennon) ; Voix (McCartney) ; Voix (Harrison)
Piste 6	Voix (Lennon) ; Voix (McCartney) ; Voix (Harrison)
Piste 7	Synthétiseur Moog (Harrison)
Piste 8	Synthétiseur Moog (Harrison)

Figure 2 : « Because », prise 16 (05/08/1969) (Lewisohn, 1988 : 184-185).

Phénoménologie de l'enregistrement multipiste (le fond).

L'objectif de la phénoménologie est de rencontrer un artefact ou une œuvre d'art dans son immédiateté, sans passer par des symboles intermédiaires. La phénoménologie cherche à offrir l'opportunité de se lancer dans un travail analytique qui évite les présupposés et les hypothèses, inhérentes aux méthodes formelles. Dans son livre *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound*⁴, Don Ihde indique que :

« l'examen du son commence avec une phénoménologie. Elle est de ce type de pensée qui concentre un examen intense de l'expérience à partir de ses multiples facettes, de ses formes complexes et essentielles. » (2007 : 17)

Dans *L'Idée de la phénoménologie*, Husserl écrit que « la phénoménologie procède en élucidant par la vision, en déterminant le sens et en distinguant le sens [...] Tout cela dans le cadre de la vision pure [...] Elle est à son terme où la science objective commence » (1970 : 83). L'approche husserlienne constitue une tentative de retour aux modes de connaissance présocratiques (non écrits), c'est-à-dire aux modes de connaissance guidés par le langage préthéorique du logos.

Le débat sur l'organisation de « Because » s'est concentré sur le modelage des sons au sein du procédé d'enregistrement. En termes perceptifs, cela a correspondu à une rencontre avec la figure comme séparée de son décor, ou de son fond. En termes acoustiques, le fond correspond à l'environnement spatial dans lequel les sons existent. Comme le fond, subliminal, se situe toujours au-delà de la perception, la section suivante emploiera

la phénoménologie descriptive d'Edmund Husserl en essayant d'établir ce que les différents sons (la figure) peuvent nous dire de l'espace dans l'enregistrement (le fond). Il s'agit donc d'une tentative d'accéder au fond (l'espace) par la figure (le son).

Un silence obscur, et pourtant attirant, est soudainement révélé par un motif sonore sinueux qui arrive par la gauche. Ce son est étrange, terreux. Sa régularité évoque le battement des tempes. Il est bientôt rejoint par une ombre sonore plus soutenue qui fait son entrée par la droite. Cette entrée fait que le motif original se développe et révèle progressivement une expansion nouvelle dans l'environnement spatial. Après une courte pause (une respiration), un chœur de voix se joint aux sons précédents. Ce faisant, une résonance émerge de derrière, assurant à l'auditeur que tout est normal.

Les voix paraissent entourer ce qui était là auparavant, baignant l'espace entier d'une intensité lumineuse qui fait songer à l'océan, ou à la vie elle-même. Les différents éléments semblent à présent former un tout tandis que les voix entonnent un texte qui essaie de créer une expression métaphorique à la résonance de l'existence. La causalité se fait désormais de glaise tandis que les différents effets tournoient en sortant pour révéler l'unité fondamentale de l'existence. Les voyelles que forment les voix se dissolvent fréquemment en des ululements sans paroles, ou des soupirs qui offrent une réponse adéquate à une totalité que l'on ressent plus que l'on ne la voit.

Mais bientôt un nouveau son fait son entrée et s'associe à l'ensemble. Il est vraiment insolite, tant par sa forme que par sa longueur. Après cette étrangeté initiale, il entreprend de se lancer dans une danse

délicate avec les voix qui, de leur côté, abandonnent le texte pour retrouver la grammaire fondamentale du son. La raison se dévoile comme faisant partie du tout, tandis que les différents sons retournent avec grâce dans les ténèbres. Il n'est plus besoin de séparation, de résolution ou de conclusion. Tout est un.

Ce qui ressort de cette description phénoménologique de « Because » est une sensation de fluidité. Le morceau représente un environnement spacieux dans lequel les différents sons fluent et refluent. Les mouvements de ces sons permettent la révélation d'un espace mythique, de ceux qui se caractérisent par la renaissance et le renouveau. Ainsi, l'auditeur est à même d'appréhender la chanson « Because » comme un environnement dynamique, fertile – sans doute une métaphore de la création elle-même.

Interprétation de l'enregistrement multipiste

Le premier niveau de cette approche mosaïque a consisté à présenter l'organisation du son (de la figure) dans le morceau « Because ». Dans un second temps, la phénoménologie descriptive a permis d'approcher les propriétés spatiales remarquables de l'œuvre (le fond au travers de la figure). Dans les deux cas, on a essayé d'examiner figure et fond séparément. À présent, nous pouvons tenter d'aborder l'interaction dynamique entre son (figure) et fond (espace) en utilisant les lois des médias de Marshall McLuhan.

Les lois des médias (la tétrade) sont un ensemble de questions vérifiables qui touchent à quatre procédés simultanés : *l'intensification*, *la désuétude*,

la récupération et *le renversement*. Ces questions peuvent être appliquées à n'importe quel artéfact technologique afin d'établir ses effets finaux et de rééquilibrer figure et fond. Dans le livre *Laws of Media : The New Science* (1988), chacune de ces questions est clarifiée, mise en relation avec le travail de McLuhan sur les distinctions perceptives entre figure et fond⁵.

Qu'est-ce qu'un artéfact *amplifie* ou *intensifie*?

« *L'intensification* consiste à amplifier certains aspects d'une situation, à étendre un sens ou une configuration sensorielle, dans la transformation d'un élément du fond en figure ou dans l'intensification d'un élément qui était déjà dans la figure. » (McLuhan, 1988 : 227)

Qu'est-ce qu'il *érode*? Que rend-il *désuet*?

« *L'obsolescence* consiste à rendre une situation précédente impuissante par un déplacement : la figure retourne dans le fond. » (*Ibid.* : 227)

Qu'est-ce qu'il *récupère* et qui avait été précédemment rendu désuet?

« La *récupération* est le procédé par lequel une chose tombée depuis longtemps en désuétude est remise en service, revigorée, une maladie éteinte rendue bénigne; le fond devient la figure par la nouvelle situation. » (*Ibid.* : 228)

Qu'est-ce qu'il *inverse* ou *renverse* une fois poussé à l'extrême de ses capacités? (McLuhan, 1989 : 9)

« *L'inversion* implique une double action simultanée, la figure et le fond échangeant leur position pour se placer dans une configuration complémentaire. C'est le paroxysme de la forme, provoqué en quelque sorte par une surcharge. » (McLuhan, 1988 : 228)

Comme tous les enregistrements multipistes, « Because » *améliore* l'espace dynamique par

l'empilement vertical de moments temporels (des « maintenant ») successifs. Des tranches de temps linéaire sont superposées verticalement dans le mixage final afin de créer un espace-son virtuel, ou un « super-espace ». (L'espace est-il fait de temps⁶?) À cet égard, le chœur à trois voix est particulièrement significatif, dans la mesure où

trois interprétations vocales enregistrées à trois moments différents sont entendues simultanément dans le mixage multipiste. Au cours du procédé, l'identité humaine cesse d'être une figure sur une ligne temporelle pour devenir résolument spatiale, transcendant ainsi le besoin de définition qui accompagne si souvent les frontières temporelles.

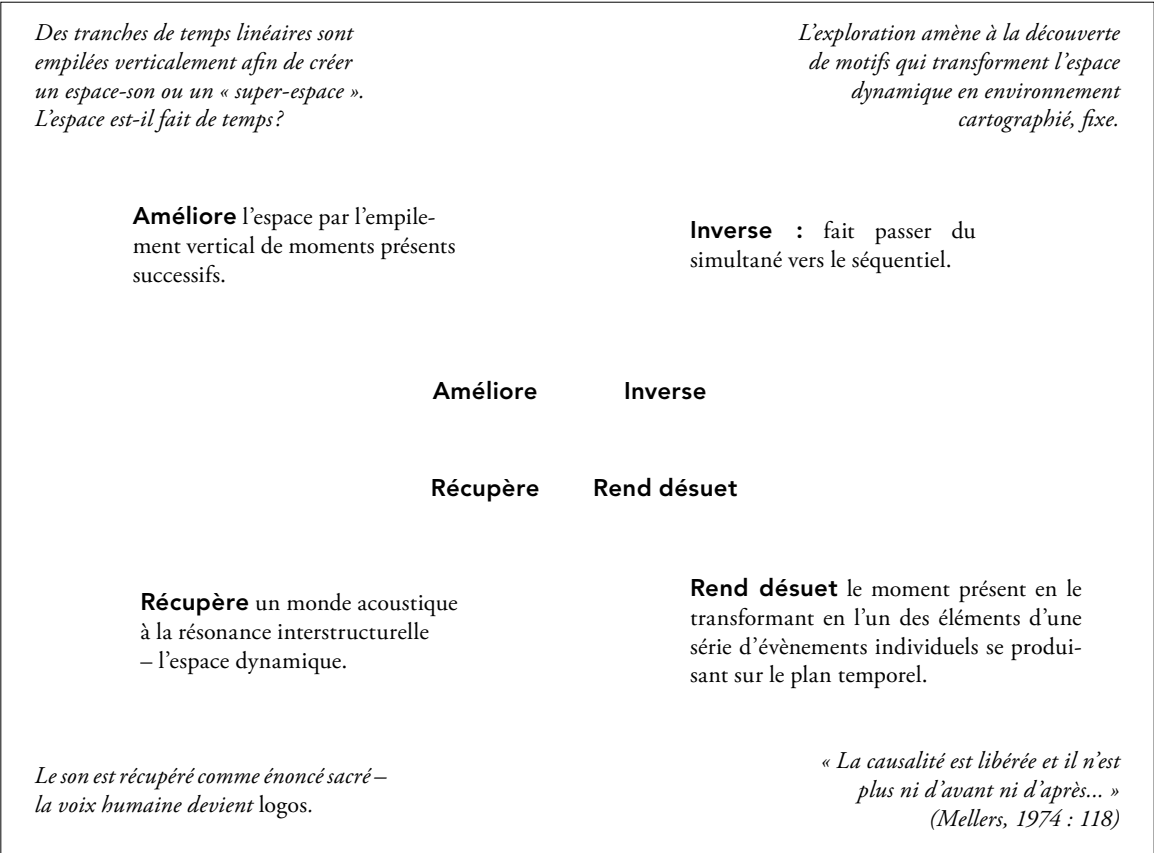


Figure 3 : La tétrade de « Because ».

Au même moment, « Because » **rend obsolète** le moment présent, en le transformant en l'un des éléments d'une série d'événements individuels se produisant sur le plan temporel. Les lignes de temps linéaires peuvent maintenant être vues comme des contours, des gestes totaux créés de la main de l'homme. Le musicologue Wilfred Mellers, dans son livre *Twilight of the Gods : The Music of The Beatles*, dit au sujet de « Because » que dans ce morceau, « la causalité est libérée et qu'il n'est plus d'avant ni d'après » (1974 : 118). Le monde de « Because » peut ainsi être vu comme un endroit dont le temps s'est retiré. Peut-être, comme on l'a proposé au paragraphe précédent, a-t-il changé de fonction, afin de devenir la matière d'un nouvel espace dynamique.

« Because » **récupère** (ou fait ressurgir) un monde acoustique à la résonance inter-structurelle. Dans cet environnement dynamique, la figure (le son) et le fond (l'espace) se façonnent mutuellement. Ce faisant, le son retrouve sa fonction humaine originelle d'outil d'exploration de l'environnement. Le *logos* – les mots en tant que sons – redevient un agent actif de la curiosité humaine. Toutefois, l'exploration par le *logos* fait également émerger des motifs récurrents qui permettent de transformer un espace dynamique en environnement cartographié, fixé. Ainsi, lorsqu'on le pousse à l'extrême limite de sa puissance, le monde simultané de « Because » **se renverse** (s'inverse) dans le séquentiel. La multitude redevient un, recouverte par une couche de paperasse, contenue dans un espace collectif.

En tant qu'œuvre sonore enregistrée, « Because » fonctionne comme un contre-environnement qui permet à l'auditeur de considérer à plusieurs

égards les bénéfices et les dangers liés aux changements rapides engendrés par les technologies électriques. Dans *Pour comprendre les médias*, Marshall McLuhan souligne qu'au vingtième siècle : « le mécanique commence à céder le pas à l'organique sous la pression des conditions des vitesses électriques [...]. Par la bande électrique, on peut synchroniser un nombre *n* d'actes différents pour les rendre simultanés. » (1964 : 141) Dans leurs enregistrements multipistes – dont « Because » est sans conteste un sommet –, les Beatles ont employé la technologie électrique de façon organique pour parler d'une époque que cette même technologie était en train de transformer.

Poétique

Dans le développement précédent, on a employé une approche mosaïque afin de générer une compréhension plus profonde du morceau « Because », sur l'album *Abbey Road*. On a conçu cette approche afin de comprendre l'œuvre enregistrée selon ses propres modalités, et ainsi échapper au biais inhérent aux méthodes d'analyse conventionnelles basées sur l'écrit. Nombre d'idées fascinantes ont découlé de cette entreprise. Toutefois, une question a perduré tout du long : cette entité particulière (« Because ») est-elle trop spécifique ? On peut légitimement se demander si des éléments du médium ne peuvent pas transcender des enregistrements spécifiques pour devenir des caractéristiques définitoires du procédé en lui-même. Dans cette optique, nous allons essayer à présent de clarifier les résultats

du développement précédent en appliquant la tétrade de McLuhan au procédé d'enregistrement multipiste lui-même.

L'enregistrement multipiste *améliore* la composition musicale en permettant le modelage de sons en mouvement. Ce faisant, le rôle du compositeur commence à fusionner avec ceux de l'ingénieur du son et du producteur. L'enregistrement multipiste *rend obsolète* la notation musicale, c'est-à-dire les symboles du son musical dans la technologie de l'imprimerie. La figure retourne dans le fond

des possibilités. En outre, l'enregistrement multipiste *recupère* l'espace dynamique, créant ainsi la possibilité d'une participation et d'un engagement profonds. Le *logos* (le son comme résonance) redevient un agent actif de découverte, les praticiens et les auditeurs étant invités à explorer l'espace dynamique créé par le mixage multipiste. Par là, ils deviennent des chasseurs-cueilleurs, à la recherche de données dans le champ auditif. Toutefois, une fois poussé à l'extrême limite de sa puissance, le procédé d'enregistrement *se renverse* en œuvre fixée, soit l'interprétation définitive.

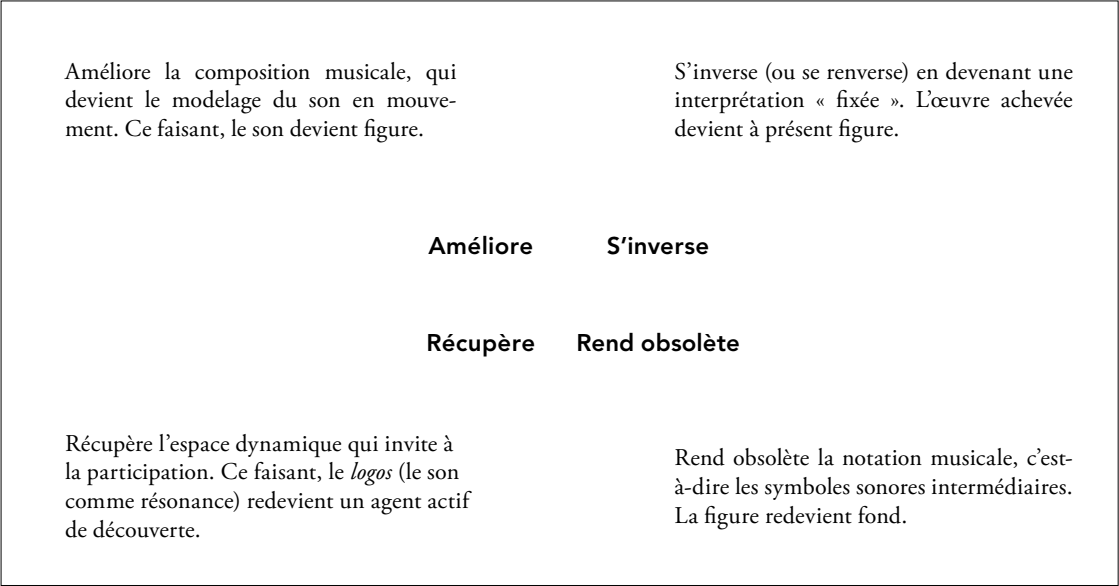


Figure 4 : La tétrade de l'enregistrement multipiste.

Une tétrade pour les Beatles

Depuis des décennies, les critiques et les auditeurs se sont demandé pourquoi les Beatles s'étaient séparés. Beaucoup ont attribué la faute à McCartney, sous prétexte qu'il s'est chargé d'annoncer la rupture du groupe en avril 1970 en même temps que la sortie de son premier album solo (Sounes, 2010 : 265-266). Cette annonce irrita évidemment Lennon qui, en tant que membre fondateur du groupe, estimait être le seul à pouvoir décider de sa séparation. La colère de Lennon était en outre accentuée par le fait qu'en septembre 1969, il avait lui-même annoncé à McCartney, Harrison et Starr qu'il quittait le groupe avant de consentir à garder sa décision secrète tant que la négociation d'un nouveau contrat avec Capitol Records n'avait pas abouti (Lewisohn, 1992 : 340). Quant à George Harrison et à Ringo Starr, ils avaient déjà quitté les Beatles des mois auparavant avant de se laisser persuader de revenir (*Ibid.* : 306-307).

En dépit de ces tensions, il semble que les Beatles auraient pu mener à bien leurs projets personnels tout en se réunissant périodiquement pour enregistrer de nouveaux morceaux. Pourquoi ne l'ont-ils pas fait? Des témoins de l'activité du groupe dans les années 1960 décrivent une alchimie indéfinissable qui émanait des Beatles lorsqu'ils étaient tous les quatre réunis (Lewisohn, 1988 : 174). Dans *Revolution in the Head*, Ian MacDonald a décrit comment « les Beatles, entre leurs vingt et trente ans, ont agi comme une espèce de phalange sensorielle, en récoltant les faits, les impressions, et en les mettant en commun » (2008 : 247).

Rétrospectivement, il semble bien que les Beatles aient été capables de fonctionner comme une totalité. À leur meilleur, ils représentaient une entité collective équilibrée dont les personnalités individuelles pouvaient émerger comme autant de points d'attention (figure), avant de retourner à l'identité collective de groupe (le fond). De là provient cette remarquable richesse d'expression qui a pu initialement sembler infiniment renouvelable. Lorsque cette identité collective a commencé à se déliter, à la fin des années 1960, les personnalités individuelles de Lennon, McCartney, Harrison et Starr commencèrent à émerger comme des figures qui auraient été abstraites de leur fond originel. Cette affirmation est confirmée par l'application de la tétrade de McLuhan aux Beatles en tant que groupe.

Les Beatles, en tant que groupe, **intensifient** l'identité collective – la tribu « électrique ». La dynamique de groupe estime que la figure découle toujours du fond. Ce faisant, en tant que groupe, les Beatles **rendent désuet** le point de vue individuel créé par l'alphabétisation et l'imprimerie. Le moi privé se replie dans le collectif, qui est à son origine. Les Beatles, en tant que groupe, **recupèrent** la culture non écrite, corporatiste, coopérative, et collaborative. Cependant, une fois poussés à l'extrême limite de leur puissance, les Beatles **s'inversent** (se renversent) et retournent à l'individu séparé du groupe. John Lennon, avec Yoko, commence à faire de l'ombre aux Beatles. Paul McCartney retient ensuite l'attention des médias en quittant le groupe. Le groupe original se dissolvant, chaque figure (Lennon, McCartney, Harrison et Starr) se met à générer ou à faire partie d'un nouveau champ d'action (fond).

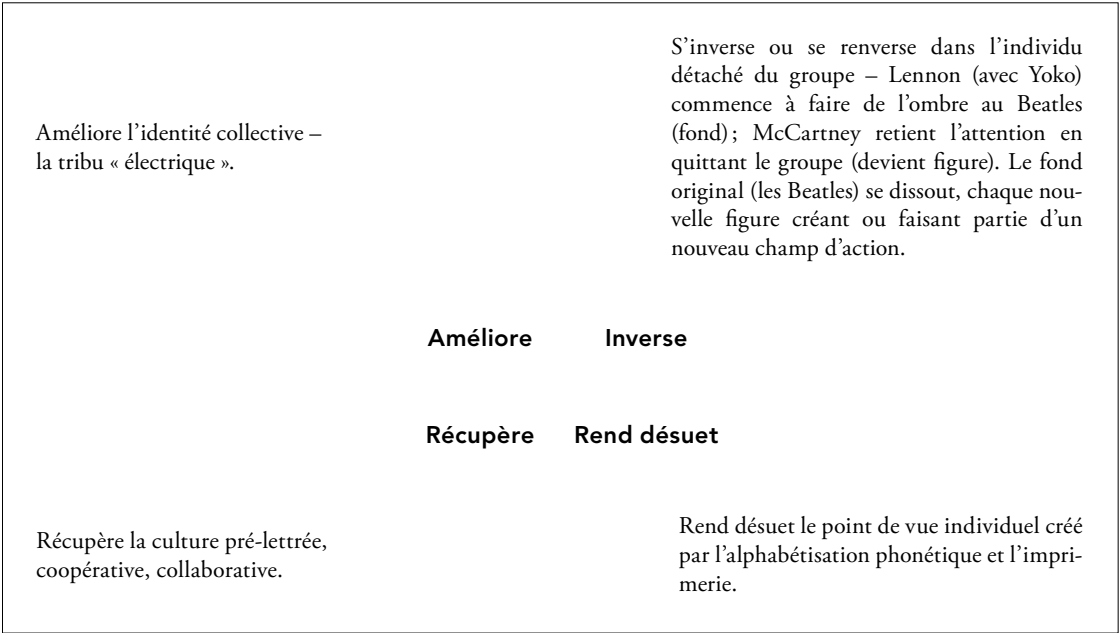


Figure 5 : La tétrade des Beatles.

Quand ils étaient réunis, les Beatles, comme tous les artistes, prenaient à tâche de témoigner de leur monde culturel. Tandis que nous étions trop occupés à contempler et à essayer de vivre dans les environnements passés, basés sur l'imprimé, les Beatles nous parlaient déjà de l'émergence d'une ère post-alphabétisation, d'un âge acoustique dans lequel tout se passe en même temps. Aujourd'hui, cinquante ans après qu'ils nous ont livré leur dernier témoignage de ce changement, nous commençons à peine à en ressentir les répercussions culturelles.

Comment réagissons-nous? Dans « The Invisible Environnement : The Future of an Erosion », Marshall McLuhan écrit :

« Les "Beatles" nous regardent fixement, en délivrant d'éloquents messages qui parlent de modes sensoriels qui ont changé pour notre population entière. Et pourtant, les gens ne se rendent pas compte combien cela est saugrenu, bizarre, grotesque. Les Beatles, par l'anti-environnement qu'ils présentent, essaient de nous dire combien nous avons changé, et de quelles façons. »
(1967 : 163-167)

Bibliographie

- BUSKIN Richard (1969), *Insidetacks : A First-Hand History of Popular Music from the World's Greatest Record Producers and Engineers*, New York, Spike.
- COX Christoph & WARNER Daniel (eds.) (2004), *Audio Culture : Readings In Modern Music*, New York, Continuum.
- CURTIS James M. (1984), « Toward a Sociotechnological Interpretation of Popular Music in the Electronic Age », *Technology and Culture*, n° 25-1, p. 91-102.
- EMERICK Geoff & MASSEY Howard (2006), *Here, There, and Everywhere : My Life Recording the Music of the Beatles*, New York, Gotham Books.
- FERRARA Lawrence (1991), *Philosophy and the Analysis of Music*, New York, Greenwood Press.
- GORDON W. T. (2003), *Marshall McLuhan : Escape Into Understanding. A Biography*, Corte Madera (CA), Gingko.
- HUSSERL Edmund (1970), *L'Idée de la phénoménologie*, trad. Alexandre Lowit, Paris, PUF.
- IHDE Don (2007), *Listening and Voice : Phenomenologies of Sound*, Albany (NY), State University of New York Press.
- LEVINSON Paul (1999), *Digital McLuhan : A Guide to the Information Millennium*, New York, Routledge.
- LEWISOHN Mark (1988), *The Beatles Recording Sessions*, New York, Harmony Books.
- (1992), *The Complete Beatles Chronicle*, New York, Harmony Books.
- MACDONALD Ian (2008), *Revolution in the Head : The Beatles' Records and the Sixties*, Londres, Vintage.
- MACFARLANE Thomas (2007), *The Beatles' Abbey Road Medley : Extended Forms In Popular Music*, Lanham (MD), The Scarecrow Press.
- (2012), *The Beatles and McLuhan : Understanding the Electric Age*, Lanham (MD), The Scarecrow Press.
- MCLUHAN Marshall (1975), « At the Flip Point of Time – The Point of More Return », *Journal of Communication*, n° 25-4, p. 102-106.
- (1962), *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- (1967), « The Invisible Environment : The Future of an Erosion », *Perspecta*, n° 11, p. 163-167.
- (1994), *Understanding Media : The Extensions of Man*, Cambridge (MA) : MIT Press.
- MCLUHAN Marshall & MCLUHAN Eric (1988), *Laws of Media : The New Science*, Toronto, University of Toronto Press.
- MCLUHAN Marshall & POWERS Bruce (1989), *The Global Village : Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, New York, Oxford University Press.
- MARVIN Elizabeth West & HERMANN Richard (eds.) (1995), *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945 : Essays and Analytical Studies*, Rochester, University of Rochester Press.
- MELLERS Wilfrid (1974), *The Twilight of the Gods : The Music of The Beatles*, New York, Viking Press.

- MOYLAN William (1992), *The Art of Recording : The Creative Resources of Music Production and Audio*, New York, Van Nostrand Reinhold.
- (2007), *Understanding and Crafting the Mix : The Art of Recording*, 2^e éd., Boston, Focal Press.
- SOUNES Howard (2010), *Fab : An Intimate Life of Paul McCartney*, Toronto, Doubleday Canada.
- VON BÉKÉSY Georg (1960), *Experiments in Hearing*, trad. & ed. E. G. WEVER, New York, McGraw-Hill.

Notes

1. Certains éléments de cet article apparaissent déjà dans mes livres (MacFarlane, 2007 ; 2012). Ils ont été remaniés ici dans le cadre de l'application de l'approche mosaïque à la chanson « Because », extraite de l'album *Abbey Road* (1969).
2. Paru sous le titre *Let It Be* (1970).
3. Le compte rendu du procédé par Geoff Emerick diffère de celui proposé par Mark Lewisohn, car dans son souvenir, toutes les prises de voix ont eu lieu le 4 août 1969.
4. [NdT] Une note de lecture de cet ouvrage a paru dans *Volume!* 10-1, 2013, p. 304-305.
5. Dans cette section, j'ai intercalé une citation des *Laws of Media* après chaque question de la tétrade.
6. Bien que peu orthodoxe, cette démarche a pour but de faciliter la compréhension du lecteur du procédé tel qu'il s'applique à notre analyse.
6. Je voudrais adresser une note de remerciement spéciale aux étudiants de Music Theory IV (MPATC-UE 38) et de The Performing Arts in Western Civilization (MPATC-UE 1505), qui ont exploré les effets esthétiques de l'enregistrement multipiste lors d'un cours et de débats au deuxième semestre 2015 à la Steinhardt School of Culture, Education and Human Development de New York University. Dans ce cadre, Nathaniel Picard-Busky, Rebecca Blackwell et Al Altman méritent une mention spéciale.